



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1983

Die Schaffhauser Stuckdekoration in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Freivogel, Thomas

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-89768>

Journal Article

Originally published at:

Freivogel, Thomas (1983). Die Schaffhauser Stuckdekoration in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Schaffhauser Beiträge zur Geschichte, 60:63-92.

Die Schaffhauser Stuckdekoration in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts¹

von Thomas Freivogel

Es ist nicht das erste Mal, dass an dieser Stelle ein Beitrag über den in Schaffhausen so reich vorhandenen Stuck erscheint. Verschiedene Autoren widmeten sich bereits diesem Thema unter einem besonderen Aspekt. Während Einzeluntersuchungen näher auf Spezialprobleme wie Künstlerbiographie², Hausgeschichte³, Einzelwerke⁴ und Ikonologie⁵ eingehen, stehen andernorts Übersichtsdarstellungen an erster Stelle⁶, die jedoch für die Forschung ebenfalls von grosser Wichtigkeit sind. Vor allem sei hier Jakob Stamms «Schaffhauser Deckenplastik»⁷ erwähnt, womit erstmals ein inventarmässig angelegtes Verzeichnis mit abschliessender Würdigung geschaffen worden ist. Der vorliegende Aufsatz befasst sich in erster Linie wieder mit stilistischen Untersuchungen, die

¹ Der vorliegende Aufsatz ist eine stark gekürzte und umgeänderte Fassung einer im Dezember 1981 bei Prof. Dr. Hp. Landolt an der Universität Basel eingereichten Lizentiatsarbeit mit dem Titel: *Tessiner, Wessobrunner und Schaffhauser Stuck der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Vergleich. Zur Stuckdekoration in der deutschen Schweiz*. Für Anregungen sei meinem Lehrer aufs herzlichste gedankt; ebenso Dr. A. Morel, der mir mit wohlwollendem Interesse auch in technischen Belangen behilflich war. Ferner möchte ich meinem Schaffhauser Cicerone Dr. H. U. Wipf meinen besten Dank aussprechen für das Angebot, die Arbeit zu publizieren.

² Hans Ulrich Wipf, *Beiträge zur Biographie des Schaffhauser Stukkateurs Samuel Höscheller*. In: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 56, Schaffhausen 1979, S. 143–187.

³ Ernst Rüedi, *Die Häuser zur Fels und zur Freudenfels in Schaffhausen*. In: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 24, Schaffhausen 1947, S. 51–86.

⁴ Johann Rudolf Rahn, *Das «Grosse Haus» in Schaffhausen*. In: Die Schweiz, 5. Jg., Zürich 1901, S. 314–316.

⁵ Fritz Graf, *Vier Schaffhauser Embleme und ihre Vorlagen*. In: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 48, Schaffhausen 1971, S. 206–213.

⁶ Hans Hoffmann, *Barockstukkatur in Zürich*. In: ZAK 10, Heft 1–2, Basel 1948/49, S. 155–168. Andreas Morel, *Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz. Versuch einer Übersicht*. In: ZAK 29, Zürich 1972, S. 176–197. Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*. (Bd. 3: Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus.) Frauenfeld 1956, S. 343.

⁷ Jakob Stamm, *Schaffhauser Deckenplastik*. In: 17., 18., 19. Neujahrsblatt des Kunstvereins und des Historisch-antiquarischen Vereins Schaffhausen. Schaffhausen 1911, 1913, 1914, S. 1–28, 29–61, 61–99.

aber im Gegensatz zu früheren bewusst detailliert angelegt sind; dies erlaubt nicht nur eine exaktere Analyse, sondern gibt auch ein klareres Bild der verschiedenen hochbarocken Strömungen.

1. Schaffhauser und Zürcher Stuck

Zu Beginn der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts trat in Schaffhausen mit *Samuel Höscheller* (1630–1713/15) ein Stukkator auf, der «eine eigene, und zwar erstrangige Stukkateurgruppe»⁸ begründen sollte. Wie Wipf in seiner Biographie über Höscheller⁹ nachweist, erlernte der in Schaffhausen geborene Samuel Höscheller das Goldschmiedehandwerk und hielt sich auf seiner Wanderschaft eine Zeitlang in Strassburg auf; als Goldschmied ist er später auch im Schaffhauser Steuerregister von 1662/64 bezeugt. In diese Jahre fällt seine erste Stuckdekoration im Haus *Zur Hagar* in Schaffhausen. Es konnte bisher noch nicht nachgewiesen werden, wo Höscheller mit diesem Handwerk vertraut wurde. Angenommen wird, dass er erste Kenntnisse in der Kunst des Stuckierens auf seiner Wanderschaft erwarb, «vielleicht bei einem Künstler, der vorzüglich in Holz arbeitete»¹⁰. Der vor allem in Schaffhausen, seit 1685 auch in Zürich und Umgebung tätige Künstler schuf eine beachtliche Anzahl von Stuckdecken, die vielfach signiert sind. Sie befinden sich alle in Profanbauten mit vornehmlich herrschaftlichem Charakter¹¹. Höscheller zur Seite standen Gehilfen; unter ihnen ragt *Johann (Hans) Jakob Schärer* (1667–1736) hervor¹², der später auch eigene Stuckdekorationen schuf. Das Phänomen der Heranbildung und Erstarkung einer Schweizer Stukkatorenschule ist einzigartig. Die Dekorationen beschränken sich auf die profane Architektur und erscheinen nicht im Sakralbau, was angesichts der reformierten Städte Schaffhausen und Zürich nicht verwundert. Damit mag es auch zusammenhängen, dass sich aus den Reihen eigener Bürger und nicht fremder, katholischer Künstler Stukkatoren profilieren, denen die Ausstattung der bürgerlichen Interieurs übertragen wurde. Mit der Gegenüberstellung von Höscheller und Schärer wird nicht nur die

⁸ Reinle (wie Anm. 6).

⁹ Wipf (wie Anm. 2).

¹⁰ Morel (wie Anm. 6), S. 182.

¹¹ Werkverzeichnis bei Reinhard Frauenfelder, *Notizen über Samuel Höscheller, Stukkateur*. In: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 27, Schaffhausen 1950, S. 260–265, und in erweiterter Aufstellung bei Wipf (wie Anm. 2), S. 170 f. Verschiedene nicht signierte Decken zeigen vor allem aus stilistischen Gründen nahe Verwandtschaft zu solchen von Höscheller geschaffen.

¹² Vgl. Wipf (wie Anm. 2), S. 173, Anm. 185. Das umstrittene Geburtsdatum hat zu verschiedenen Ansätzen und Kontroversen Anlass gegeben; vgl. Reinhard Frauenfelder, *Die renovierte Stuckdecke im «Rosengarten»*. In: Schaffhauser Schreibmappe, Schaffhausen 1958, S. 27 f.

stilistische Entwicklung dargestellt, sondern auch der Eigenwert verdeutlicht, der die Anfänge der Schaffhauser Stuckdekoration kennzeichnet. Es muss festgehalten werden, dass mit dem Ende des Jahrhunderts die Beliebtheit von stuckierten Decken nicht aufhörte. Höschellers und Schärers Nachfolge traten ihre Schüler an, die bis ins dritte Viertel des 18. Jahrhunderts wirkten. Der so willkürlich erscheinende Bruch um 1700, der unserer Untersuchung ein Ende setzt, erklärt sich durch den allmählichen stilistischen Wandel, der die erste Phase dieser einzigen Deutschschweizer Stukkatorenschule abschloss.

Wichtig für die Charakterisierung der Schaffhauser Stuckdekoration sind Struktur und Komposition der Decke; nur vereinzelt werden Türen oder Fenster mit Stuck gerahmt wie im Schaffhauser *Sonnenburggut*. Die Wände bleiben sonst unstuckiert, da Möbel und Bilder als Dekoration genügen. Der Übergang von der Wand zur Decke wird meist mit einem profilierten Gesimse gestaltet; im *Grossen Haus* leitet eine Hohlkehle zur Decke über. Diese ist je nach Grösse des Raumes, den sie zu überspannen hat, als einfache, einheitliche Fläche gestaltet oder durch Unterzüge in verschiedene Kompartimente aufgeteilt. Der *Rosengarten* in Schaffhausen (Abb. 1) oder das kleinere Erdgeschosszimmer im *Grossen Pelikan* in Zürich zählen zur ersten Gruppe, während im *Sonnenburggut* in Schaffhausen (Abb. 2) oder, ein besonders markantes Beispiel, im Saal des *Grossen Pelikan* (Abb. 3) Balkenunterzüge die grossen Decken abstützen. Die Fläche der einzelnen Kompartimente dazwischen liegt plan auf. Die Ratslaube im *Zürcher Rathaus* weist als einzige Decke drei Mulden gewölbe auf.

Ein wesentlicher Faktor in der Bestimmung der Deckenstruktur ist die Binnenaufteilung. Erst mit dem Vergleich einer zeitlich vorausgehenden Stuckdecke wird das Neuartige sichtbar, das Höscheller seinen Decken zugrunde legte. Im Zürcher Gesellschaftshaus *Zum Rüden* wurde die Decke des im zweiten Obergeschoss liegenden Saals (Abb. 4) zwischen 1659 und 1662 von *Rudolf Bleuler* stuckiert¹³. Sie weist ein Muster von aneinandergereihten Vierpässen auf, welche die Fläche wie im unendlichen Rapport überziehen. Die zaghafte, kaum merkliche Hervorhebung der Mitte durch einen etwas grösser gestalteten Vierpass zeigt den Versuch, in die grosse Fläche einen Akzent zu setzen. Dieser erste Ansatz zur Gliederung einer Decke mit Betonung gewisser Teile wird zum Kompositionsprinzip Höschellers schlechthin. Er setzt ein zentrales Motiv in die Mitte der Decke oder eines einzelnen, durch einen Unterzug abgetrennten Kompartimentes. Dieses Motiv hebt sich durch die Formgebung, Rahmung und meist den figürlichen Inhalt von seiner Umgebung

¹³ Hans Erb, *Der Rüden. Gesellschaftshaus der Constaffel in Zürich. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des alten Zürich*. In: Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft, Bd. 33, Heft 1, Zürich 1939–43, S. 155. Konrad Escher, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich IV. Die Stadt Zürich (I. Teil)*. Basel 1939, S. 401–409. Hoffmann (wie Anm. 6), S. 158.

ab, die in einzelne geometrische Felder zerlegt ist. Die dreiteiligen Felder variieren zwischen rechteckigen, polygonalen und gemischten Formen, die rund oder halbkreisartig geschlossen sind. Die Prunkdecken im *Grossen Pelikan* oder in dem Schaffhauser *Schönmaien* seien als Beispiele dafür genannt. Die von Leisten und Stäben gerahmten Felder sind voneinander durch breite, unverzierte Bänder getrennt, die in Wirklichkeit zur Grundfläche der Decke gehören, auf die die Rahmen und Füllungen gesetzt sind. Das zentrale Motiv kann für sich allein stehen wie im *Grossen Haus* (Abb. 5), oder es wird begleitet von weiteren hervorgehobenen Stellen, die wie Nebenakzente dem Hauptmotiv beigeordnet sind. Dies trifft für ein einzelnes Deckenkompartiment oder für die ganze Einheit der Decke zu wie im *Grossen Pelikan* (Abb. 3). Im mittleren Kompartiment begleiten das Mittelfeld zwei seitliche Rechtecke, die formal wie auch inhaltlich aufs Zentrum hinweisen. Betrachtet man hingegen die Decke als ein Ganzes, so rahmen die beiden identischen Randkompositionen mit eigener Formgebung das Mittelfeld, das sich von ihnen durch eine besondere Struktur abhebt, die nicht die Gesamtanordnung, sondern nur gewisse Binnenformen betrifft. Hinsichtlich der kompositionellen Verflechtung, die die Decke des *Grossen Pelikan* auszeichnet, darf von einem Meisterstück Höschellers gesprochen werden. Diesem Phänomen wurde in der Forschung keine grössere Beachtung geschenkt, zählt doch auch die Stuckierung des *Sonnenburggutes* in Schaffhausen zu einem der bedeutendsten Werke Höschellers, sowohl in bezug auf Detailformen wie auf Formenreichtum. Die Gliederung der Decke im *Grossen Pelikan* ist jedoch, wie erwähnt, in kompositioneller Hinsicht viel einheitlicher als die beiden gleichwertigen Deckeneinzelteile im *Sonnenburggut*. Der Raster von geometrischen Feldern, der die Decke überzieht, bildet die eigentliche Fläche für den Stuckauftrag. Dieser ist entweder locker aufgesetzt wie im *Grossen Haus* (Abb. 5), d. h., zwischen Rahmen und Füllung scheint die Deckenfläche hindurch, oder überquellend reich wie im *Grossen Pelikan* oder im *Sonnenburggut* (Abb. 6), wo Form sich an Form drängt und die Felder kaum mehr füllt wirken. Die Einzelform wird in dieser Fülle kaum mehr wahrgenommen, wichtiger ist der Gesamtaspekt, der strukturell als Horror vacui bezeichnet werden kann. Da aber nicht die ganze Decke derart überfüllt ist, sondern mit den glatten Bandleisten eine klärende Begrenzung geschaffen wird, entsteht ein reizvolles Wechselspiel zwischen im Relief stuckierter und leerer, unstuckierter Decke. Trotz verschiedener Flächengewichtung (das stuckierte Feld nimmt mehr Platz ein als die flachen Bänder) stimmt der daraus gewonnene optische Eindruck, d. h., die kleinere unstuckierte Fläche ist der stuckierten ebenbürtig, da sie ihr durch die Begrenzung überhaupt erst dazu verhilft, bewusst wahrgenommen zu werden.

Dieser für Samuel Höscheller typische Stil verhilft den stuckierten Decken schon von Anfang an zu einer starken Wirkung, die noch betont wird durch die figürlichen und szenischen Reliefs, die jeweils im Mittel-

punkt jeder Dekoration stehen. Zur Darstellung gelangen alttestamentliche Szenen und emblematische Kompositionen, begleitet von einem meist in Latein abgefassten Spruchband, das den Sinngehalt in abgekürzter Form wiedergibt. Sicher weisen auch die alttestamentlichen Szenen auf einen allegorischen Bezugspunkt hin, der wie die bestimmt benützten Vorlagen noch gefunden werden muss. Diese Bildfelder zeichnen sich durch eine raffinierte Komposition aus. Von dem nur schwach reliefierten Landschaftshintergrund hebt sich das Hauptgeschehen wie im *Grossen Haus* (Abb. 5) hochplastisch ab. Das gesamte Bildfeld ist ausgefüllt, wobei Partien im Hintergrund ebenso sorgfältig und detailliert gestaltet sind wie diejenigen im Vordergrund. Dem Betrachter öffnet sich eine überreiche Bildwelt, deren Hauptaussage in eine differenziert gestaltete Umgebung gestellt wird.

Was die Komposition des szenischen Bildfeldes bestimmt, charakterisiert auch die nur dekorativ gestalteten Felder, d. h. auch diese sind ganz von stuckierten Einzelformen überzogen, so dass kein Deckengrund mehr sichtbar bleibt. Dieses Phänomen erscheint besonders deutlich im *Sonnenburggut*. Die gedrängte, schwellende Form liegt sowohl den Wolkenpartien der Bildmedaillons als auch der ringsum angeordneten Ornamentik zugrunde (Abb. 6). Rankenblätter entrollen sich in saftig-schwungvoller Bewegung; das Blattende ist stark plastisch gekrümmt und wirkt wie mit einem Spritzsack aufgetragen; es kommen keine scharf begrenzten Zacken vor, sondern nur lappige Zipfel. Grosse Blumen erblühen aus krautig gelappten Blättern; die aufgesprungenen schotenartigen Gebilde erwecken den Eindruck von organisch lebendigem Wachstum. Hoffmann sagt darüber: «Es gärt, es quillt auf... jede Einzelheit zeigt die drängende Bewegung, die der Barock allen seinen Formen zu geben strebt.»¹⁴ Selbst die kleinsten Balkenrosetten haben gelappte Blütenblätter, was ihnen trotz stereotyper Form Lebendigkeit verleiht. Ob diese Formgebung nach bestimmten Vorlagen erfolgte, ist nicht bekannt. Hingegen weisen Pflanzendarstellungen auf graphischen Blättern jener Zeit dieselben Merkmale auf. So zeigt beispielsweise das zweite Blatt des um 1660 gestochenen «Neuen Lauber- und Blumenbuches» von Christoph Schmidt Blüten, deren Blätter am Rand wellig gelappt und umgebogen sind. Durch die gedrängte Anordnung entsteht der Eindruck von Bewegung, von der das ganze einzelne Feld erfasst wird.

Das andere für Höscheller signifikante Merkmal ist knorpeliges Ohrmuschelwerk, das mit seinen prallen Buckelbildungen an vegetabile und tierische Formen erinnert. Am ausgeprägtesten tritt es im Hauszeichen und an der Saaldecke des *Grossen Pelikan* auf (Abb. 3). Auch die Füllhörner sind aus einzelnen knorpelig wirkenden Gliedern zusam-

¹⁴ Hans Hoffmann / Paul Kläui, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich V. Die Stadt Zürich* (2. Teil), Basel 1949, S. 353.

mengesetzt. Die um 1680, zehn Jahre zuvor, entstandene Decke des *Sonnenburggutes* weist noch nicht diese strotzende Formfülle auf. Vielmehr sind die Blattrücken teilweise mit runden Buckeln belegt, die eher als Perlen bezeichnet werden müssten. Vermengt mit den Blattwedeln ergibt sich ein ähnlich wogendes Formengemisch, das aus weiterer Distanz nicht mehr in klar erkennbare Details zerlegt werden kann.

Der Gegensatz von geordneter Deckenfläche und freier Formentfaltung im Feldinnern wirkt sehr lebendig. Das füllige und ausladende Einzelmotiv kann sich zwar als solches entfalten, läuft aber durch die begrenzenden Linien nie Gefahr, in der Fülle erstickt zu werden. Wäre die ganze Decke ein durcheinanderwogendes Formenspiel, würde die Einzelform ohne ordnendes Gerüst untergehen. Bis zu einem gewissen Grad ist dies in einzelnen Feldern ja auch der Fall; im *Sonnenburggut* und im *Grossen Pelikan* wird dies deutlich. Höscheller wirkt weniger durch die Vielzahl von Einzelformen als durch die Wiederholung einiger weniger zentraler Motive.

Einen andern Eindruck hinterlassen die von Schärer geschaffenen Decken, die zwar anfänglich den von Höscheller stuckierten gleichen, bei welchem er sein Handwerk erlernt hatte und mit dessen Kompositionsweise er bestens vertraut war (Abb. 1). Vergleicht man damit aber die Decken im *Zürcher Rathaus* (Abb. 7), die knapp vor der Jahrhundertwende stuckiert wurden, so wird der Unterschied deutlich. Sie sind hier nicht mehr in kleinteilige Felder aufgeteilt, sondern von einer Grundkomposition beherrscht, die der Stukkatur freien Platz zur Entfaltung lässt. Im Erdgeschoss weisen die Vorhalle zum Rechenratssaal und dieser selbst ein Mittelmotiv auf, das mit den gegen die Ecken hin gelegenen Formen eine diagonale Verflechtung eingeht, die nur auf einer optischen Wechselwirkung beruht und nicht formal durchgebildet ist. Erstmals tritt im Rechenratssaal Malerei in Verbindung mit Stuck auf. Obwohl hier das Grundgerüst noch auf Felderteilung beruht, ist diese kaum mehr wahrnehmbar, da sie von grossformatigen Medaillons und der dichten Fülle von Stuck zurückgedrängt wird. Der Stuckauftrag wirkt hier zwar noch gedrängt, was durch die freien Randzonen aber wettgemacht wird. Ohne Beschränkung entfalten sich die Motive an der Decke der Vorhalle und in der Ratslaube im ersten Obergeschoss. Die Stukkaturen umziehen hier die Seitenbahnen der Gewölbe frei schwingend (Abb. 8), und die Deckenmulden sind von einem feinen Rankengewirr überzogen, das die Grundfläche durchschimmern lässt. Diese Struktur voll Leichtigkeit hebt sich deutlich von der so typisch massigen und geballten Höschellers ab.

Ist bei Höscheller die gedrängte Formfülle kennzeichnend, so ist es bei Schärer der Formenreichtum. Im *Zürcher Rathaus*, vor allem an der Decke des Rechenratssaales (Abb. 19), löst eine Form die andere, ein Motiv das andere ab. Dieses vielfältige Durcheinander von Ranken, Girlanden, Masken, Löwenhäuptern, Kartuschen, Füllhörnern ist so angelegt, dass ein Motiv neben dem andern aufgereiht wird in lockerer Reihen-

folge; wohl erscheint der Stuckauftrag noch schwer und massig im Gesamtbild, erweist sich aber in der detaillierten Wiedergabe als feiner und auch differenzierter, was an den Akanthusranken besonders deutlich wird. Dominierend ist nicht mehr das Blättergewirr, sondern die Ranke als solche mit ihren verschlungenen Ausläufern. Das einzelne Blatt ist nicht lappig gebildet, sondern mit Kerben geschlitzt; es wird dadurch plastischer und leichter. Zudem wirken die Schattenpartien grösser, weil die sich stark überrollenden Blätter unterhöhlt sind. Zur vollends eigenen Formaussage gelangt Schärer in der Ratslaube (Abb. 8), wo er die grossen Flächen sparsam mit fein aufgetragenem Stuck verkleidet. Die transparente Eleganz hebt sich deutlich von dem wogenden Formgefüge Höschellers ab. Was die Gesamtkomposition kennzeichnet, gilt auch für die Einzelform. In noch stärkerem Mass trifft dies für die figürlichen Darstellungen in der *Grossen Kante* zu (Abb. 9). Das Mittelmedaillon mit seinem antiken Motiv zeichnet sich durch seine atmosphärische Stimmung und die durchsichtige, fast zerbrechliche Figurenbildung aus. Ebenso gestaltet sind die vier emblematischen Rundmedaillons, deren zarte Schilderung das grosse Können ihres Künstlers verrät. Die Sensibilität im einzelnen sowie die von Höscheller schon angestrebte Vereinheitlichung der Deckenfläche wie im Rechenratssaal und in der Ratslaube des *Zürcher Rathauses* sind zwei wesentliche Merkmale, die das Werk Schäriers von demjenigen seines Lehrers nicht nur unterscheiden, sondern es damit auch in konsequenter Weise weiterführen.

Die Schaffhauser Stuckdekoration der Anfangsperiode ist damit in sich definiert. Um ihren Stellenwert innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung deutlich festlegen zu können, ist es unumgänglich, auf zeitgleiche andere Richtungen einzugehen. Dabei erweist es sich als sinnvoll, die Untersuchung auf die deutsche Schweiz zu beschränken, wo in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zahlreiche Stuckdekorationen geschaffen wurden.

2. Tessiner Stuckdekoration

Schon seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wurden Tessiner Stuckatoren an verschiedenen Orten der deutschen Schweiz verakkordiert, um Sakralbauten und einzelne Räumlichkeiten profaner Gebäude auszustuckieren. Die ersten Dekorationen schuf der Trupp der Brüder *Castelli*, die wohl auf ihrer Heimreise von München, wo sie an der Stuckierung der Müncher Jesuitenkirche mitbeteiligt gewesen waren, etliche Aufträge erhielten. Unterbrochen wurde dieser Schweizer Aufenthalt von einem weiteren Münchner Auftrag für die dortige Residenz und einem für die Jesuitenkirche in Neuburg an der Donau¹⁵. Gleichzeitig entstanden

¹⁵ Eine Werkübersicht der Castelli bei Morel (wie Anm. 6), S. 193, Anm. 26.

Dekorationen weiterer Stukkatoren, die letzten kurz vor der Jahrhundertmitte. In den sechziger Jahren und den beiden letzten Jahrzehnten ist eine erneute Tätigkeit festzustellen; die bedeutendsten Ausstuckierungen wurden von den Brüdern *Neurone* und von *Giovanni Battista Bettini* und ihren Trupps in der Innerschweiz und deren weiteren Umgebung geschaffen¹⁶.

Die Innenraumgestaltung der durch diese Künstler ausstuckierten Monumente beruht nicht nur auf Stuckdekoration, sondern zu einem guten Teil auch auf Malerei, die hauptsächlich auf den Gewölben in verschiedensten Spiegelformen, aber auch in Medaillons an Gurtbogen oder Arkadenleibungen auftritt. Dem Stuck fällt die Aufgabe zu, die bemalten Bildfelder betonend zu rahmen. Ebenso werden die Einzelglieder der architektonischen Struktur wie Gebälk, Gurten und Rippen durch den aufgelegten Stuck zugleich verdeckt und hervorgehoben. So entstehen kleinere Flächen, die entweder gar nicht oder nur behutsam stuckiert sind. Nur an wenigen Stellen bietet sich der Stukkatur die Möglichkeit zur vollen und freien Entfaltung. Trotzdem wirkt die Tessiner Stukkatur nicht ärmlich. Ihr Reichtum liegt in der Mannigfaltigkeit der Form sowie der Durchgestaltung des Details.

Innerhalb des Formenrepertoires fällt auf, dass Kartuschen sowie Figurenbildungen besonders häufig sind. Ganze Gewölbe und Wände werden von Kartuschenrahmen überzogen (Abb. 10). Die bekannte rechteckige Form wird zu allen möglichen Variationen erweitert, die durch den Übergriff der Stukkatur auf weitere Raumteile und -strukturen entstehen, d. h. die Rahmenform hat sich der umgebenden architektonischen Begrenzung anzupassen. Ein typisches Beispiel stellen die dreipassförmigen Kartuschen dar, die sich mit ihrer langgezogenen Form der Stichkappenstruktur anzugleichen versuchen. Im Figürlichen zeigt sich das Können des Stukkators. Die Figuren weisen einen hohen Grad an Lebendigkeit auf, was Landolt zur Feststellung veranlasst: «Alle diese figürlichen Motive sind ausgezeichnet durch die Beherrschung des Anatomischen, durch Freiheit und Eleganz der Bewegung.»¹⁷ Allerdings muss dazu bemerkt werden, dass nicht alles Figürliche von gleicher Qualität ist. Die pflanzlichen Motive stechen mit ihrer Vielfalt und der beinahe übergenauen Detailfreude als weiteres Merkmal hervor (Abb. 11). Die Beflissenheit, naturgetreu das Pflanzenwachstum darzustellen, ist ähnlich wie beim Figürlichen; Landolt bemerkt dazu: «Die Einzelform ist mit grösster Einfühlung durchgebildet, die pflanzlichen Motive sind überall von frischem Leben erfüllt, neigen nirgends zu Stilisierung und Verknorpelung und werden auch nicht durch allzu monotone, enge

¹⁶ Diese Stuckdekorationen sind zusammengestellt bei Freivogel (wie Anm. 1), S. 4–6.

¹⁷ Hanspeter Landolt, *Die Jesuitenkirche in Luzern. Ein Beitrag zur Geschichte der Frühbarock-Architektur und -Dekoration in der Schweiz*. (Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. IV.) Basel 1947, S. 112.

Reihung und durch Symmetrie in zu kurzen Abständen zum Erstarren gebracht.»¹⁸ Einschränkend ist festzustellen, dass pflanzliche Blätter und Zweige stellenweise in abstrakte Rahmenformen übergehen. Die Verbindung der Einzelformen untereinander, ihr kompositioneller Bezug aufeinander stellt ein weiteres Kennzeichen für die Tessiner Stuckdekoration dar. Die gleichmässige Verteilung der Ornamentformen, die aber keiner Überwucherung des Grundes gleichkommt, wie in einzelnen Kirchen des Tessins, bestimmt den Grad der Stuckierung.

3. Die Wessobrunner Stuckdekoration

Einen anderen Stil vertreten die Stukkatoren, die seit Beginn der siebziger Jahre aus der Gegend um Wessobrunn in Oberbayern in die Schweiz zuwanderten. Angeführt wurde der Trupp von *Michael Schmutzer*. Ihre erste Stuckierung führten die Wessobrunner ab 1672 in der *Luzerner Jesuitenkirche* durch; den letzten Auftrag vor der Jahrhundertwende vollendeten sie zehn Jahre später in der *Wettinger Marienkapelle*¹⁹. Danach verstrichen einige Jahre, bis nach 1700 ein neuer Trupp, diesmal unter *Franz Schmutzer* in der Klosterkirche von Rheinau neue Arbeit fand. Damit erstarkte die süddeutsche Richtung von neuem und gewann gegenüber derjenigen der Tessiner an Bedeutung; auch änderte sich die stilistische Formensprache. So verwundert es nicht, dass der erste Trupp ein äusserst kompaktes und homogenes Werk hinterliess, welches zwar aus dem Entstehungsgebiet im süddeutschen Raum gewachsen ist, aber sowohl zeitlich begrenzt als auch künstlerisch eigenständig ist.

Eines der auffallendsten und bedeutendsten Motive des Wessobrunner Stucks liegt in der Auffassung und Behandlung des Akanthus. Dieser wurde in Anlehnung an die vermutlich von *Enrico Zuccalli* ausgestuckierte, von 1662–75 erbaute Theatinerkirche in München zu einem sehr wichtigen Stuckmotiv. Seine Blätter sind meistens rundlappig und umgebogen und zudem häufig gebohrt. Durch die Bohrung und den daraus resultierenden Hell-Dunkel-Kontrast erhält das Blatt, mag es noch so flächig aufgetragen sein, einen hohen Grad an Plastizität. Wie die Bohrungen sind die schlitzartigen Einkerbungen zu beiden Seiten eines Stiels ein zwar nicht sehr häufiges, aber um so prägnanteres Kennzeichen. Charakteristisch ist ferner die Modellierart vor allem der kleinteiligen Formen, die wie Zuckerguss aufgespritzt wirken (Abb. 12). Das weitaus typischste Merkmal jedoch ist die weit ausladende, schwellend-runde Form des Akanthus (Abb. 13). Aus den krautkopffähnlich bauchig gewachsenen Gebilden schiessen die Blätterwedel in grossem Schwung empor,

¹⁸ Hanspeter Landolt / Theodor Seeger, *Schweizer Barockkirchen*, Frauenfeld 1948, S. 99.

¹⁹ Die von den Wessobrunnern geschaffenen Stuckdekorationen sind zusammengestellt bei Freivogel (wie Anm. 1), S. 24 f.

um am Ende überlappend sich wieder einzurollen. Dies scheint mit einem Wachstumsprozess vergleichbar zu sein: Dem Aufbrechen der Pflanze folgt die freie Entfaltung, die übergeht in ein sich Zusammenziehen, das einem Verwelken und Absterben gleichkommt. Dieses Sichtbarmachen von organisch bewegtem Leben an unnaturalistisch-dekorativ empfundenen Formen ist ein Charakteristikum der Wessobrunner Stuckierungskunst. Die schwungvolle Bewegung im Detail und im Gesamtcharakter kann auf ornamentale Stiche zurückgeführt werden, die im Kunsthandwerk als Vorlageblätter für die Anfertigung von Türbeschlägen, Holzfüllungen u. ä. eine grosse Rolle spielten. Hier begegnet man auch dem für die Wessobrunner Stuckdekoration typischen Ineinanderfliessen von abstrakten und vegetabilen Formen, durch die schwungvolle Bewegung nicht nur betont, sondern geradezu verbildlicht. Dies ergibt eine Verschmelzung von konträren Formen zu einem äusserst einheitlichen, durch seine Fülle geprägten Ganzen. In der *Luzerner Jesuitenkirche* wird dies sehr augenfällig und innerhalb der Schweizer Beispiele wohl am deutlichsten ausgedrückt. Jedoch dringen ältere Stilweisen überall noch durch; ja sie sind sogar zum Teil besonders deutlich, wo eine Dekorationsform nahtlos in die andere übergeht. Die zipfeligen Auswüchse der Fensterrahmen (Abb. 14) nehmen eine blätterige Struktur an, ohne jedoch vegetabil zu wirken; die Akanthusstiele enden in kühnem Schwung in nackten Volutenbändern. Knorpelbeläge sitzen an den Blatträndern oder bilden häufig nur eine Blattrippe; knorpelig gezahnt erscheinen oft auch die umgelappten Blattenden²⁰; vielfach erinnern die buckeligen Schnörkel an organische Gebilde wie Krabbenschwänze, Seepferdchen und dergleichen (Abb. 13). Bemerkenswert in der abstrakten Formgebung ist zudem die Vielzahl der ornamentierten Rapportmuster. Neben die klassisch gewohnten Stäbe, die z. T. leicht modifiziert sind, treten neu erfundene Bandmuster. Sie erscheinen dort, wo Flächen gerahmt oder gegeneinander abgesetzt werden müssen. Der restliche Formenschatz ist relativ starr, wird aber flexibel gestaltet und neu artikuliert. Nicht die Einzelform prägt die Stuckierung, sondern die Gesamtheit in ihrer geschlossenen Erscheinung, die von mehr oder weniger Bewegung durchzogen sein kann.

4. Abhängigkeit und Eigenständigkeit der Schaffhauser Stuckdekoration

Was Höscheller u. a. charakterisiert, nämlich die dicht gedrängte, lebhaft Anordnung, saftiges Ranken- und Knorpelwerk, hebt sich vom

²⁰ In Stuck ausgeführtes Knorpelwerk scheint eher selten zu sein; das früheste Beispiel von knorpeligen Buckelreihen, die anstelle von Blattrippen auftreten, findet sich auf einer 1619 in Augsburg entstandenen Silberplatte; vgl. Dorothea Kundl, *Das Knorpelwerk*. Diss. Wien 1933, S. 62.

anders orientierten Schärer eindeutig ab. Besonders Höschellers Knorpelwerk, aber auch Ohrmuschelwerk und Blattbildungen erinnern an Gleiches und Ähnliches in Wessobrunner Arbeiten. Ein Vergleich zwischen der Stuckdekoration der ersten Kapelle der *Luzerner Jesuitenkirche* (Abb. 12) und der Decke des Schaffhauser *Sonnenburggutes* (Abb. 6) verdeutlicht dies. Hier wie dort liegen einzelne Blättchen stark gekrümmt auf; ihre rund modellierte, tropfenartige Aussenseite ist Zuckerbäckerwerk nicht unähnlich. Mit Knorpel belegtes Ohrmuschelwerk kommt im *Grossen Pelikan* in Zürich besonders am Hauszeichen zur Anwendung (Abb. 15); im Wessobrunner Stuck tritt Knorpel immer wieder auf als Belag von Blättern und als eigenständiges Motiv wie in krabbenartigen Voluten (Abb. 13). Solche Voluten bekrönen auch das Hauszeichen des *Grossen Pelikan* in beinahe identischer Form; nicht die Motivwahl, sondern die formale Gestaltung der Buckel ist verschieden, die hier in Zürich praller und saftiger erscheinen als in der von Schmutzer stuckierten *Wallfahrtskirche* in Oberdorf. In diesem formalen Unterscheidungsmerkmal liegt aber zugleich eine Übereinstimmung. Es ist die inhärente Kraft, die beim Wessobrunner Schmutzer Gliederungselemente wie Kapitell und Fensterumrahmung umfasst, beim Schaffhauser Höscheller dagegen sowohl die einzelne Detailform als auch die ganze Komposition als Extremsituationen mit einbezieht. Der Drang, lebendes Wachstum und damit auch Bewegung plastisch wiederzugeben, treibt die Wessobrunner und Schaffhauser Stukkatoren zu prägnanter Äusserung. Es ist jedoch fraglich, ob der junge Höscheller in den siebziger Jahren von den neu stuckierten Wessobrunner Dekorationen direkt beeinflusst wurde. Viel eher manifestiert sich hier ein zeittypisches Element, das in unbändigem Drang nach Fülle strebt. Dass aber auch gerade die Einzelformen im Kleinen sich einander annähern, beweist die zwischen den beiden Richtungen bestehende Verwandtschaft – «ein schweizerisches Gegenstück zu dem gleichzeitigen frühen Wessobrunnerstil.»²¹ Akanthusranken werden verschieden dargestellt. Zwar ist die Blattstruktur an gewissen Stellen ähnlich, wie z. B. die gebohrten Blätter eines Bandes im *Wacholderbaum* in Schaffhausen und in Oberdorf beweisen. Doch das Gesamtbild stimmt nicht überein. Die Schaffhauser Ranken sind durch die kleinformatige Felderteilung und durch ihre fülligere und fleischigere Modellierung am freien Ausschwingen gehindert (Abb. 6). Die Wessobrunner Ranke dagegen ist stark unterschritten und viel beweglicher, schwillt an und ab und entfaltet sich frei (Abb. 13). Solch eine auf den ersten Blick völlig anders geartete Darstellung führt jedoch zum selben Resultat. Während Höscheller mit seinen starren Rankengewächsen, die durch ihre üppige Anordnung und Erscheinung ein unruhiges Bildfeld erzeugen, Bewegung schafft, lässt der Wessobrunner Stukkator seinen Ranken reichlich Raum für freies Spiel.

²¹ Reinle (wie Anm. 6).

Eine weitere Frage ist die, welche Formen gewählt und wie häufig sie eingesetzt werden. Es fällt auf, dass Höscheller seine Felder nur mit unverzierten Stäben und Leisten rahmt, während der Schmutzer Werkstatt eine breite Auswahl von Ornamentbändern zur Verfügung steht. Die stuckierte Gewölbefläche eines Sakralbaus ist viel ausgedehnter als eine einzelne Zimmerdecke. Hier werden die Formen auf engem Raum zusammengedrängt, während sie sich dort frei entfalten können. Bei einer lockeren Aufteilung schafft eine zusätzliche ornamentale Begrenzung keine Unklarheit, wie es bei den überfüllten Feldern der Schaffhauser Stuckdekoration mit zusätzlich ornamentiertem Rahmendekor der Fall wäre. Abstrakte Formen, wie sie für die Wessobrunner Stuckdekoration typisch sind, kommen bei Höscheller in ähnlicher Fülle kaum vor. Eine Ausnahme bildet das Roll- und Knorpelwerk, das sich zwar nicht in jeder Deckendekoration findet, aber an den wenigen Erscheinungsorten wie im *Grossen Pelikan* in Zürich oder im *Sonnenburggut* in Schaffhausen sich um so üppiger entfaltet. Misch- und Übergangsformen sind bei beiden Schulen beliebt. In Blättern endendes Rollwerk (oder umgekehrt in eingerollten Voluten endende Ranken) ist ein immer wiederkehrendes Motiv. Das Pflanzenornament ist in beiden Stuckdekorationen häufig vertreten. Buketts und Arrangements sowie Girlanden aus Früchten werden oft verwendet. Ausserdem bedient sich Höscheller grosser phantasievoller Blumen, um seine Felder ausschliesslich mit ihnen zu schmücken. Aber auch in Verbindung mit dichtem Blattgewirr erscheinen Blütenkelche, die anfänglich kaum von den Blättern zu unterscheiden sind. Im Wessobrunner Stuck kommen lediglich grosse Rosetten vor, deren oberer Blattrand sich wie bei Höscheller einrollt (Abb. 17). Die Wessobrunner Blüten wirken stereotyp, während die Blumen an den Schaffhauser und Zürcher Decken durch ihre knitterige Blattstruktur lebendiger wirken (Abb. 3). Gerade umgekehrt verhält es sich beim Lorbeerlaub. Während es in der *Luzerner Jesuitenkirche* äusserst differenziert dargestellt ist, wird der Lorbeerkranz von Höscheller ganz flach und starr gebildet. Aus diesen Feststellungen lässt sich folgendes schliessen: Ist eine Form oder ein Motiv undifferenziert oder leblos wiedergegeben, so entspricht dies der Absicht des Künstlers. Höschellers Lorbeerkranz kann sich nur durch die kaum strukturierte Form von den dicht anstossenden Füllungen des inneren Bildfeldes und der äusseren Deckenpartie absetzen, d. h. die Trennung von innerem und äusserem Feld kann nur in dieser unaufdringlichen Form vollzogen werden, während ein Wessobrunner Lorbeerkranz auf der freien Fläche in seiner natürlichen Erscheinungsform in Stuck nachgebildet werden kann. Damit wird auch deutlich, wie sehr das Ornament Mittel zum Zweck ist, d. h. seine äussere Form ist nur von sekundärer Bedeutung. Viel wichtiger ist der Effekt, der damit erzielt wird. Dieser ist gebunden an die Formgestaltung, die je nachdem belebter oder unbelebter sein kann.

Ein weiteres signifikantes Merkmal für die Schaffhauser Stuckdekoration sind die bildlich stuckierten Reliefs. Ähnliches weisen die Wesso-

brunner Dekorationen nicht auf. Auch wenn die meisten szenischen und emblematischen Darstellungen auf Vorlagen beruhen, ist ihr Wert damit keineswegs geschmälert. Es wird im Gegenteil gerade dadurch deutlich, wie Höscheller über die rein ornamentale Gestaltung hinauskam und wie vielfältig seine Sprache ist, obwohl sie nicht über denselben Formenreichtum verfügt wie die Wessobrunner Stuckdekoration.

Es ist angebracht, an dieser Stelle auch auf die aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts stammende Stuckdekoration des *Stockargutes* in Zürich einzugehen²². Im Festsaal des zweiten Stockes zieren acht gemalte Ovalmedaillons die Decke; jedes von ihnen wird von einem schweren Stuckkranz gerahmt (Abb. 16). Akanthusranken und grosse Blüten schliessen sich zu einem lückenlos rauschenden Kranz zusammen, in dem sich verschiedenstes Getier wie Wild, Hunde, Löwen und Katzen, aber auch Vögel bergen. Dazu kommen menschliche Figuren, oft in der Funktion von Jägern. Die eingeschnittenen, rundlappigen und mit feinen Nervaturen gezeichneten Blätter rollen sich stark ein, so dass tief verschatteter Raum dazwischen liegt. «Höscheller kommt für diesen Stil nicht mehr in Betracht, ... Wessobrunner sind hier am ehesten zu fassen.»²³ Für Höschellers Stil sind zwar die fülligen, ineinander verschlungenen Formen sowie die typischen aus umgelappten Blättern bestehenden Blüten kennzeichnend, nicht aber die Höhe des Reliefs, die zu tiefen Verschattungen führt. Diesen eher plastischen Stil vertreten die Wessobrunner in ihrer Stuckdekoration, wie er in der *Luzerner Jesuitenkirche* oder in der *Oberdorfer Wallfahrtskirche* besonders deutlich erscheint. Die letzte Arbeit des Trupps von Michael Schmutzer ist diejenige von 1682 in der *Wettinger Marienkapelle*. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts stuckierte ein neuer Trupp unter Franz Schmutzer die Klosterkirche Rheinau. In dem dazwischen liegenden Zeitraum von 25 Jahren sind keine weiteren Wessobrunner Stuckdekorationen bekannt. Geradezu unwahrscheinlich mutet es an, dass ein einzelner Wessobrunner Wanderkünstler die Dekoration des *Stockargutes* ausgeführt habe. Eher ist an einen Stukkator zu denken, der aus dem Trupp Höschellers kommend hier eine willkommene Gelegenheitsarbeit fand. Dabei verarbeitete er aber nicht nur, was er bei seinem ehemaligen Meister gelernt hatte, sondern setzte sich auch mit der älteren Wessobrunner Schule auseinander. Ob der nicht namentlich bekannte Stukkator des *Stockargutes* sogar im Trupp von Schmutzer mitgearbeitet hatte, bevor er sich, da keine weiteren Aufträge mehr erfolgten, für neue Arbeit nach Schaffhausen wandte, muss allerdings rein spekulative Hypothese bleiben. «Die Stuckdecke im Festsaal des Gutes gehört neben den Zeugen im Rathaus

²² Vgl. Hoffmann (wie Anm. 6), S. 162. Hoffmann / Kläui (wie Anm. 13), S. 308-310. Christian Renfer, *Hirschengraben und Talacker. Die barocke Erweiterung der Stadt Zürich*. In: *Unsere Kunstdenkmäler*, Jg. XXX, Nr. 2, Bern 1979, S. 197-205.

²³ Hoffmann (wie Anm. 6), S. 162.

und im «Grossen Pelikan» zum Besten, was Zürich zu Ende des 17. Jahrhunderts in dieser Art aufzuweisen hat.»²⁴ Mit dieser Stuckdekoration wird nicht nur Älteres rezipiert, sondern es tritt eine neue formale Gestaltung auf, was auf einen eigenständigen Künstler schliessen lässt. Damit wird auch deutlich, wie sehr einerseits die Wessobrunner Stuckdekoration mit derjenigen von Höscheller verwandt ist, wie andererseits aber gewisse Unterschiede nicht zu übersehen sind, die für jede Richtung stilistisch kennzeichnend sind und schulbildend wirkten.

Ähnlich verhält es sich bei Schärer. Seine ersten Stuckdekorationen lassen erkennen, wie sehr er in der formalen Anordnung noch von seinem Lehrer Höscheller abhängig ist, während die Formensprache schon eigene Tendenzen verrät. Das einzelne Motiv wie auch die stilistische Gestaltung lassen sich mit ungefähr gleichzeitigen Tessiner Stuckdekorationen vergleichen. Diese Erkenntnis ist nicht neu, wies doch bereits 1927 Lüthi auf die «italienische Manier»²⁵ hin, ohne sie jedoch genauer zu definieren. Später unterstrich vor allem Hoffmann²⁶, aber auch Knöpfli²⁷, die Andersartigkeit der Schärer-Dekorationen; worin diese aber im Detail besteht, zeigten auch sie nicht auf.

Das Italianisierende in Schäfers Formensprache findet sich zunächst in der Motivwahl. Die vollfigurigen Engelgestalten stellen neben weiteren figürlichen Elementen das auffälligste Verbindungsmerkmal dar. Aber auch Rollwerkkartuschen mit ihren in Blättern ausfiedernden Rändern und Palmwedel gehören dazu. Die bei den Tessinern vielfältig dargestellte Pflanzenwelt ist bei Schärer auf wenig wie Akanthus und Lorbeer beschränkt. Die in drachenähnlichen Köpfen endenden Ranken an der Decke des *Rosengartens* in Schaffhausen (Abb. 1) zeigen eine verblüffende Übereinstimmung in der Kombination von verschiedenen Formen, wie es ebenfalls im Gang des ersten Obergeschosses im *Willisauer Schloss* (Abb. 18) festgestellt werden kann. Während die ersten Arbeiten noch von der dichten, füllig-flachen Gestaltungsweise seines Lehrers abhängig sind, lockert sich der Stuckauftrag an den Decken des *Rathauses* in Zürich zu freierer und plastischerer Ausformung. In ähnlicher Weise wirken Anordnung und Darstellung des Details differenzierter. Durch den lockereren Auftrag erhält das Einzelmotiv mehr Gewicht und verschwindet nicht mehr in der Gesamtmasse. Die Akanthusranke (Abb. 19) wird behut-

²⁴ Renfer (wie Anm. 22), S. 201.

²⁵ Max Lüthi, *Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz*. Zürich / Leipzig 1927, S. 28.

²⁶ Hoffmann (wie Anm. 6), S. 162–164. Hans Hoffmann, *Stukkaturen in Zürich*. In: NZZ Nr. 388, 24. 2. 1950, S. 8 f. Hans Hoffmann, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich VI. Die Stadt Zürich: Kunstgeschichtliche Zusammenfassung*. Basel 1952, S. 414.

²⁷ Albert Knöpfli, *Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst*. In: Festschrift zum 70. Geburtstag von Architekt Hans Burkhard St. Gallen, Gossau SG 1965, S. 48.

samer modelliert; ihre rundlappigen Blätter rollen sich stark ein und schaffen dadurch schattige Partien. Mit dieser aufwendigen Detailgestaltung, die jedes einzelne Blatt erfasst, erzielt Schärer genau die lebendige Wirkung, die auch der Tessiner Stuckdekoration eigen ist (Abb. 11). Obwohl Schärer mit deren Stukkatoren manches gemeinsam hat, ahmt er sie nicht einfach nach; sein Formenrepertoire beispielsweise weist nie den Reichtum der Tessiner auf. Doch gerade diese Einschränkung verdeutlicht den Wert von Schäriers Dekorationen. Er weiss sich sparsam mit wenigem zu begnügen, um trotzdem Eigenes auszusagen. Auffallend ist z. B. an der Decke des Rechenratssaales im *Zürcher Rathaus*, dass sich Form an Form reiht in nahtlosem Übergang. Dadurch wird die Schulung bei Höscheller deutlich, der zwar nicht wie Schärer Formverschiedenes, sondern Formgleiches aneinanderfügt, um einen ähnlichen Effekt von rauschender Bewegung zu erzielen. Obwohl auch die Tessiner Stuckdekoration in reichen Formen gestaltet, werden diese nicht so frei ausgebreitet wie bei Schärer. Dies mag damit zusammenhängen, dass in den von Tessinern ausstuckierten Sakralräumen ein kompositionell einheitlicher Eindruck der Stuckdekoration nicht entstehen kann, da sie auf einzelne Raumteile zerstreut ist. Die verschiedenen Motive sind somit über mehrere Flächen verteilt und können optisch nicht gleichzeitig erfasst werden wie auf einer flachen einheitlichen Decke. Doch auch die profanen Flachdecken oder die einzige flache, von Neurone stuckierte Kirchendecke in *Herznach* weisen nicht den Formenreichtum auf, wie ihn Schärer vertritt.

Aus diesen Beobachtungen ist zu folgern, dass sich in den Stuckdekorationen der Tessiner und der Schaffhauser sowohl Übereinstimmendes wie Differierendes findet. Es lässt sich nicht verallgemeinernd behaupten, der Formenschatz beider Schulen stimme überein. Wie wir sahen, trifft dies zwar bis zu einem gewissen Grade zu. Von viel grösserer Wichtigkeit ist jedoch die in beiden Stuckdekorationen sich manifestierende künstlerische Kraft. Es werden weder zu sparsam noch zu verschwenderisch ornamentale Formen verwendet, die vielfach nicht der organischen Wirklichkeit entsprechen, aber die starren und leeren Flächen beleben. Andererseits bildet das oft wirklichkeitsnahe Ornament (minuziös gestaltete einzelne Blättchen und aufspringende Blüten) nicht Naturformen nach, um imitierend diese in Stuck festzuhalten. Es will vielmehr optische Belebung in die kahle Struktur eines Gewölbes bringen. Nichts wäre dazu geeigneter als Motive, die der belebten Natur entliehen sind. Wenn aus Rahmungen und ähnlich abstrakten Formen lebendig strukturierte Blätter, Ranken und Blüten spriessen, wenn also abstrakte Formen stellenweise in pflanzliche übergehen, drückt sich damit der Wille nach lebendiger Gestaltung aus. Bewegtes Leben wird in rationale Form umgesetzt; dies wirkt zwar als künstliche Einheit, ist aber im Grunde bewusst gestaltete Ornamentik.

Das Typische der Schaffhauser Stuckdekoration hilft das Charakteristische der Tessiner und der Wessobrunner genauer zu definieren und das

Wesentliche aller drei Richtungen zu erkennen. Alle drei kombinieren und präsentieren ihren Formenschatz auf verschiedenste Weise. Die Tessiner stuckieren bedachtsam und detailliert, so dass nie ein wirres Gedränge entsteht; oft erreichen sie einen Effekt durch Gegenüberstellung von Stuck und Malerei. Die Wessobrunner dagegen unterstellen die Form der übergeordneten, gross angelegten Bewegung. Diese Gestaltung erzielt einen ähnlich optisch vielfältigen, barocken Effekt von abwechslungsreicher Ornamentik. Bei allen drei Richtungen bildet das Ornament nicht ab, sondern symbolisiert einen bestimmten Prozess. Dem vermag sprachliche Benennung oft nicht zu entsprechen. Das Wesen des Ornaments, einer schwer erfassbaren abstrakten Form, wird in ein sprachliches Begriffssystem gezwungen, um überhaupt eine Interpretation zu finden. Ein Beispiel dafür ist Hauttmanns Erklärung für Knorpel, wenn er diesen als «ein Mittelding zwischen pflanzlich-imitativem und linear-abstraktem Ornament»²⁸ bezeichnet. Zur Definition ist eine derartige Formulierung sicher nicht ungeschickt. Es darf aber dabei das Übergeordnete und Schulbildende der jeweiligen Stuckdekoration nicht übersehen werden. Landolt und Schnell umreissen für die Tessiner und Wessobrunner das Typische in geraffter, präziser Formulierung. Während Schnell zur Wessobrunner Stuckdekoration meint: «Lieblingselemente sind Wachsendes und Strömendes, ...»²⁹, sagt Landolt von der Tessiner Stuckdekoration: «Und stärker ist auch die Kraft des Disponierens und des sensiblen Durchbildens.»³⁰ Genau bei diesen Polen setzt die Schaffhauser Stuckdekoration an; zuerst Höscheller mit seiner Hinwendung zum bewegten, fülligen Wessobrunner Stil und etwas später Schärer mit seiner Rezeption von Tessiner Formen. Beide Künstler empfangen Anregungen, die jeder für sich zu einem neuen heterogenen und persönlichen Stil verarbeitet. Beide erscheinen aber immer noch als zusammengehörig durch die anfänglich gleiche Kompositionsweise und durch gemeinsame Stilelemente. Die Schaffhauser Stuckdekoration ist darin typisch schweizerisch, dass sie es versteht, verschiedene fremde Strömungen zu assimilieren und daraus etwas Eigenes, Persönliches und zugleich absolut Gültiges zu schaffen.

Abbildungsnachweis

Aufnahmen des Autors: 11, 12, 13, 14, 17, 18; Baudirektion des Kantons Zürich: 7; Denkmalpflege Aarau (G. Germann): 10; Hochbauamt des Kantons Zürich: 8, 16; C. Koch: 2, 5, 6, 9; Repros nach KDM ZH IV (Abb. 288, 244): 4, 19; KDM ZH V (Tf. I, Abb. 274): 3, 15; Stamm, Deckenplastik 1911 (Tf. XVII): 1.

²⁸ Max Hauttmann, *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern / Schwaben und Franken 1550-1780*. München 1923², S. 96.

²⁹ Hugo Schnell, *Zur Erforschung und Charakteristik der Wessobrunner Bau- und Stukkatorschule*. In: *das münster*, Jg. XXXIII, Heft 3, München / Zürich 1980, S. 254.

³⁰ Landolt (wie Anm. 18).

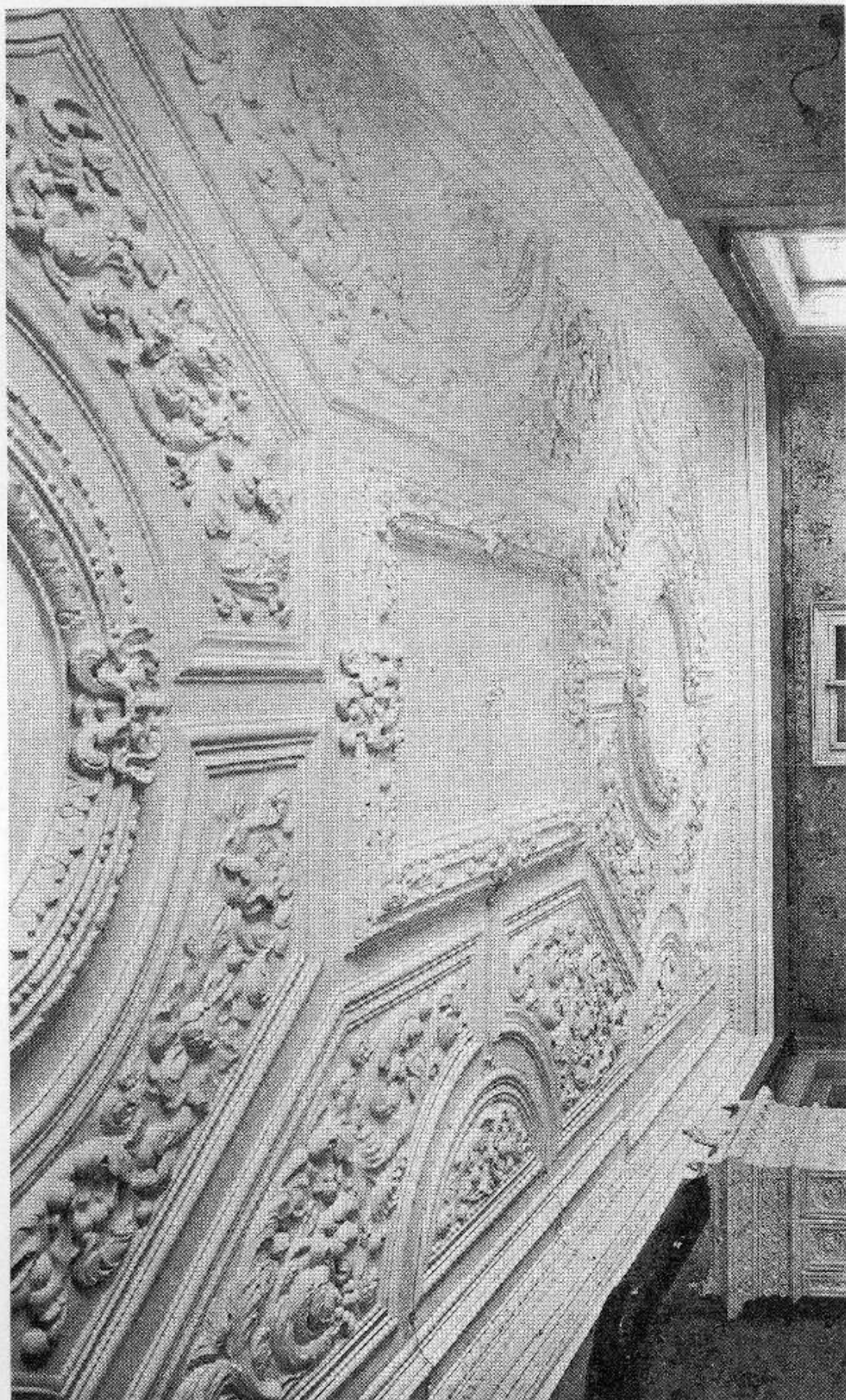


Abb. 1 Schaffhausen, Rosengarten. Saaldecke im ersten Obergeschoss (1687 stuckiert)

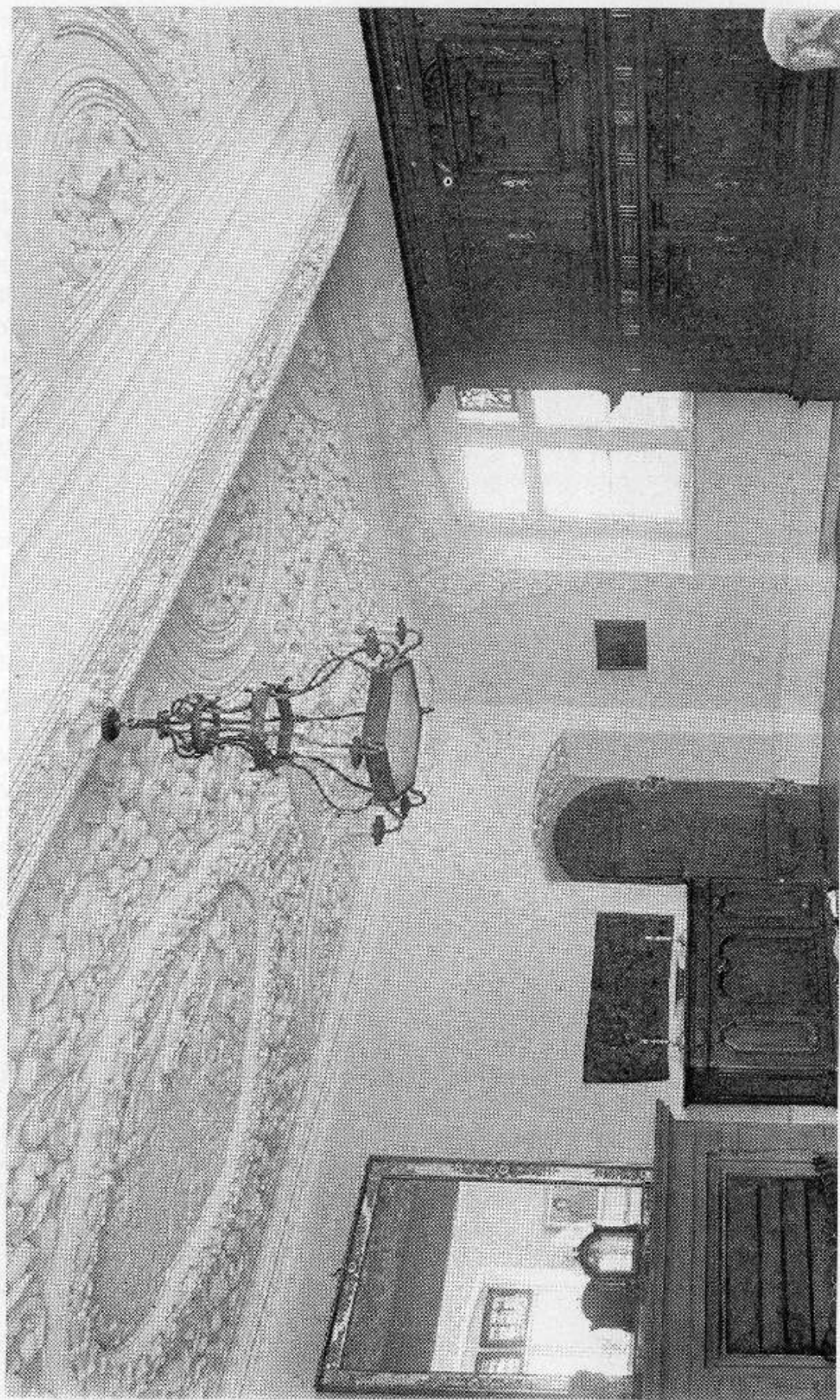


Abb. 2 Schaffhausen, Sonnenburggut. Saal im Erdgeschoss mit um 1680 stuckierter Decke

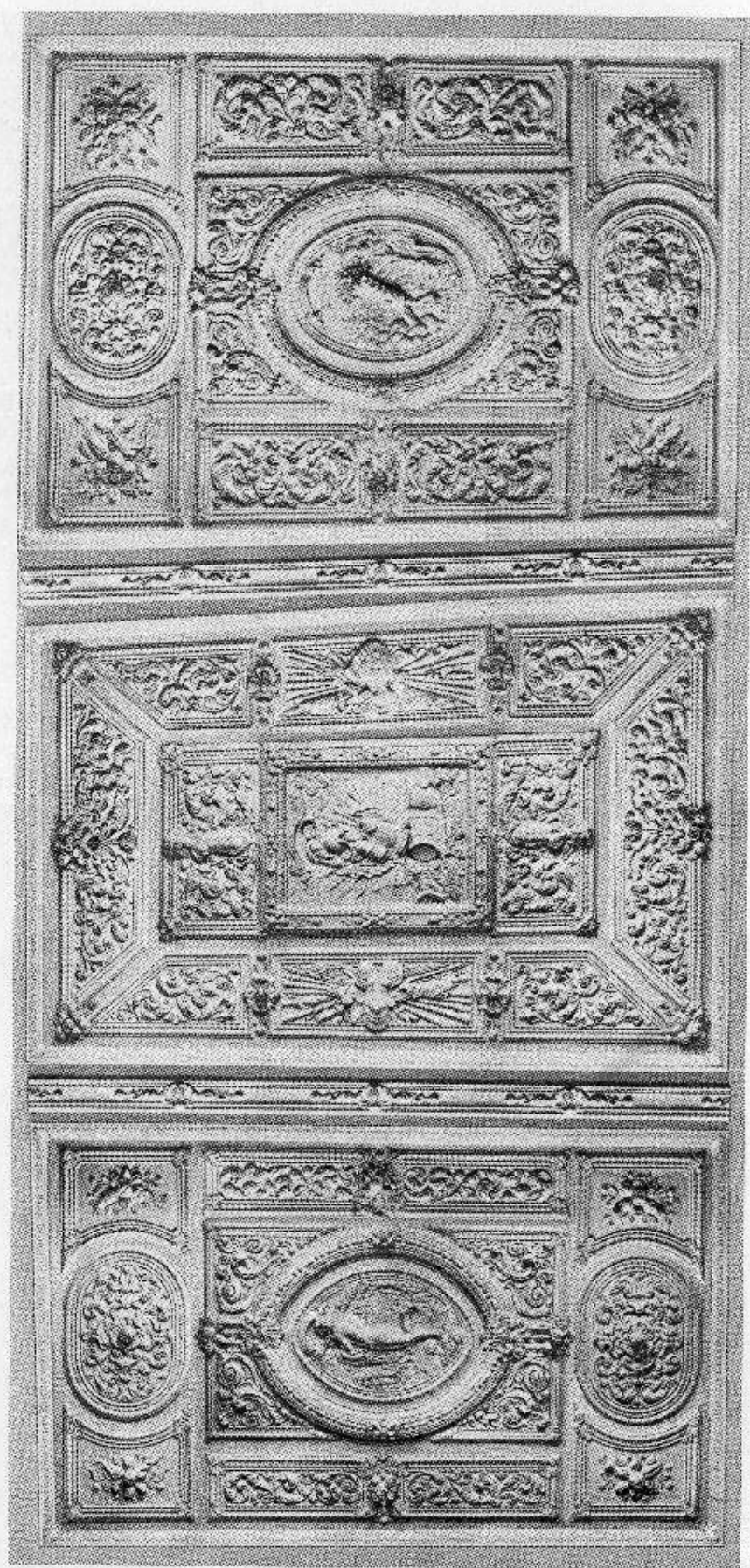


Abb. 3 Zürich, Grosser Pelikan. Saaldecke im zweiten Obergeschoss (1685 stuckiert)

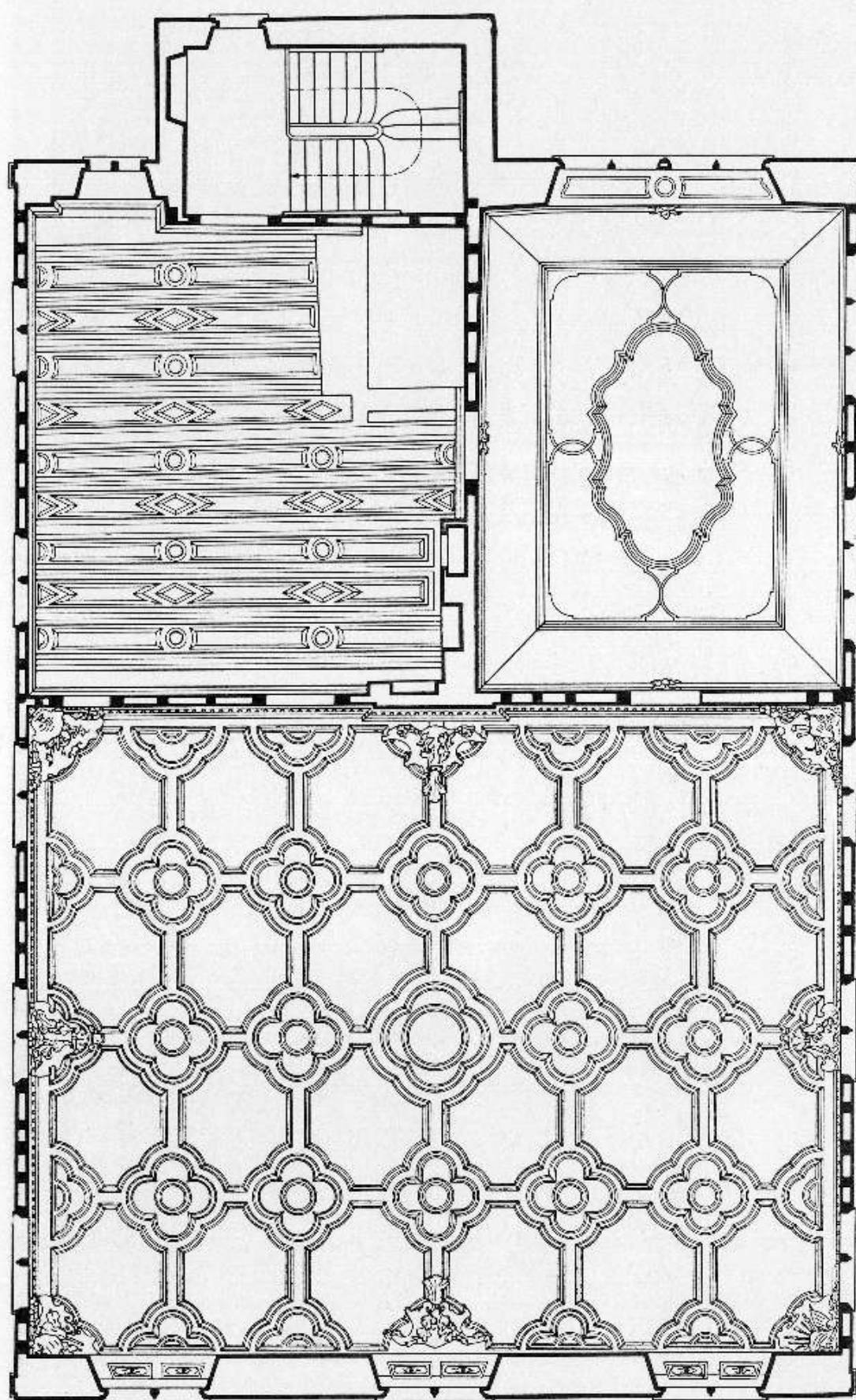


Abb. 4 Zürich, Zum Rüdten. Saaldecke im zweiten Obergeschoss



Abb. 5 Schaffhausen, Grosses Haus. Detail der Stuckdecke im zweiten Obergeschoss (1687)



Abb. 6 Schaffhausen, Sonnenburggut. Detail der Saaldecke im Erdgeschoss

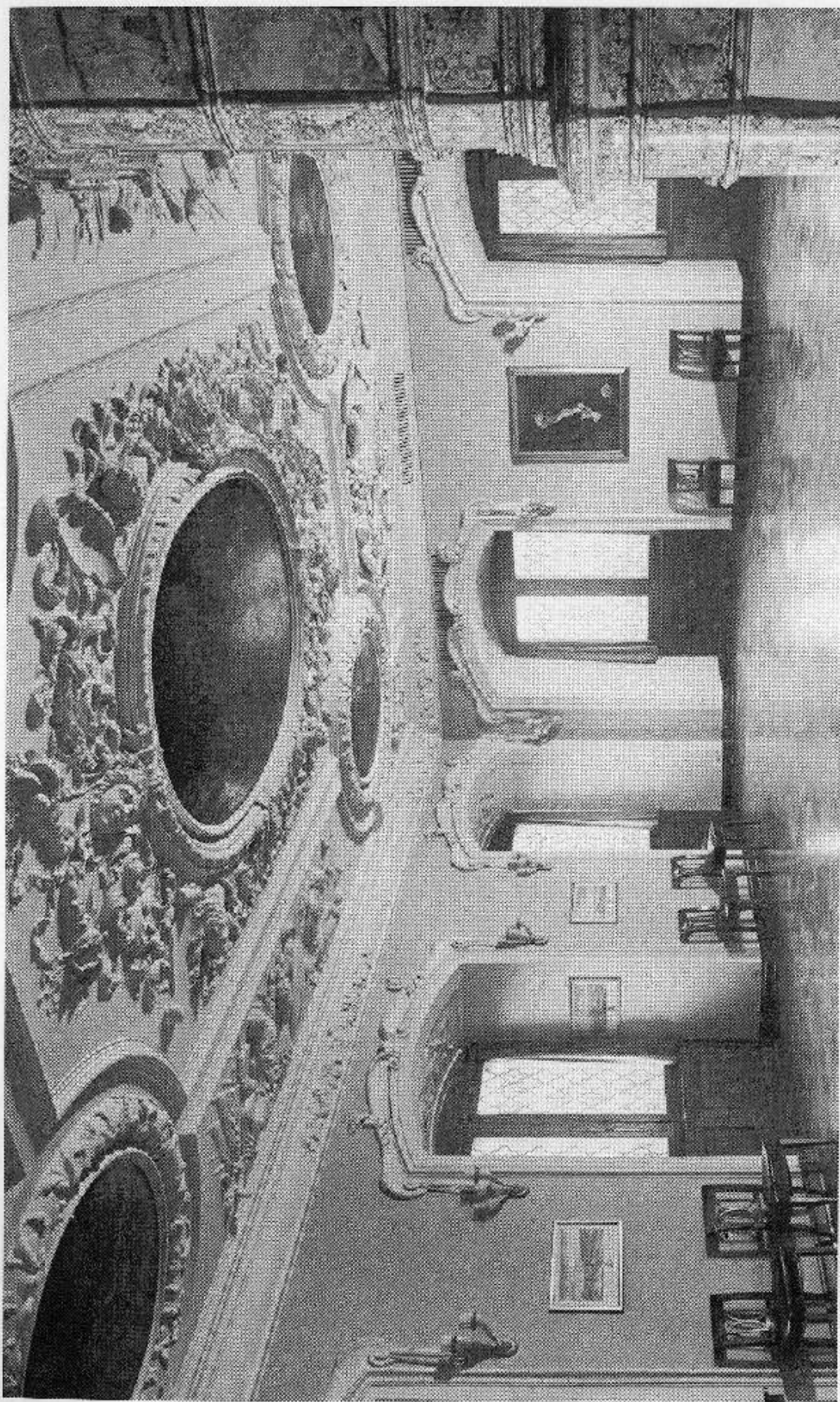


Abb. 7 Zürich, Rathaus. Rechenratssaal im Erdgeschoss mit Stuckdecke von 1699

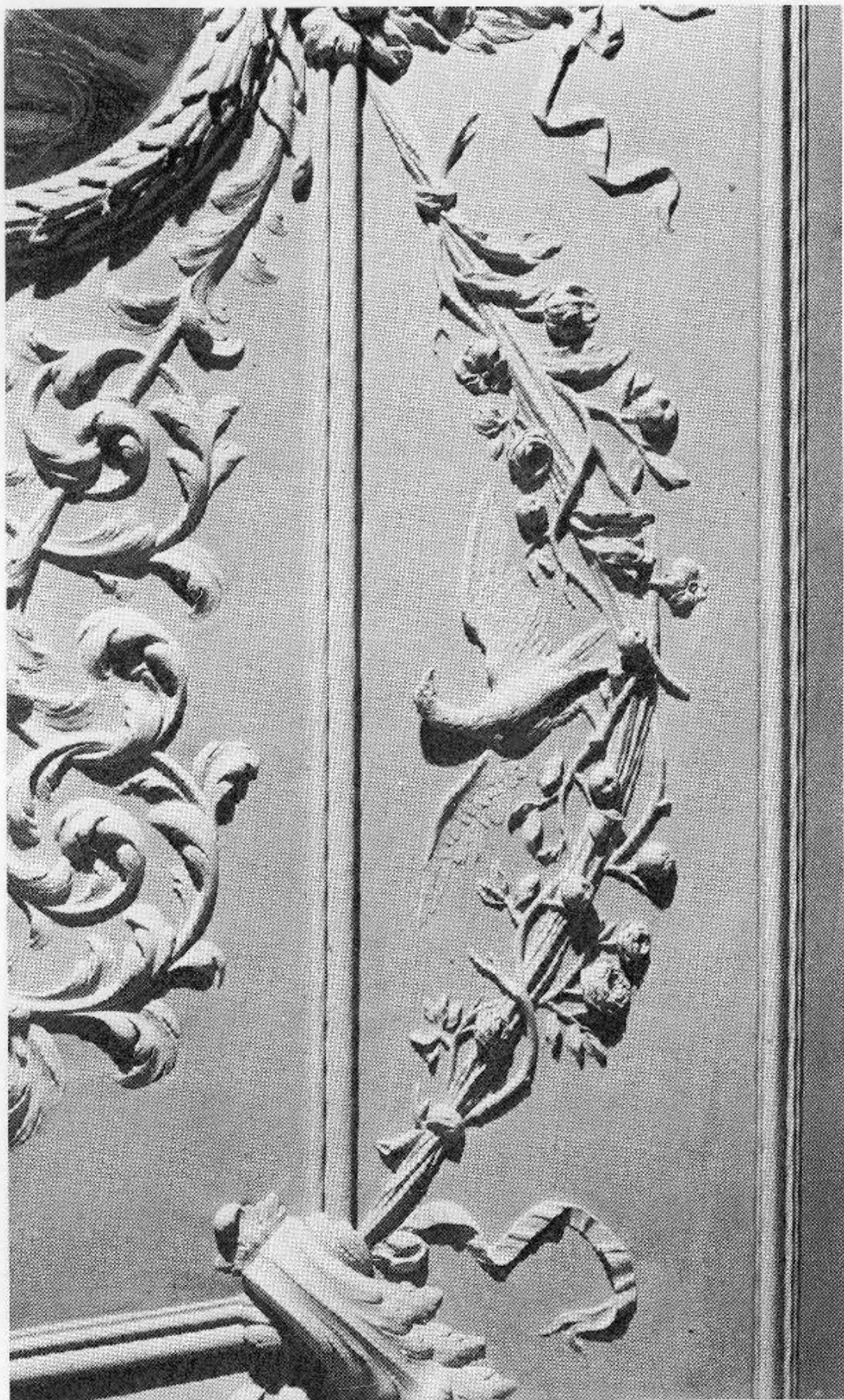


Abb. 8 Zürich, Rathaus. Detail der 1699 stuckierten Ratslaube im ersten Obergeschoss



Abb. 9 Schaffhausen, Grosse Kante. Mittelloval der Stuckdecke im dritten Obergeschoss (1694)



Abb.10 Muri AG, Klosterkirche (1696 stuckiert). Gewölbe einer Seitenkapelle

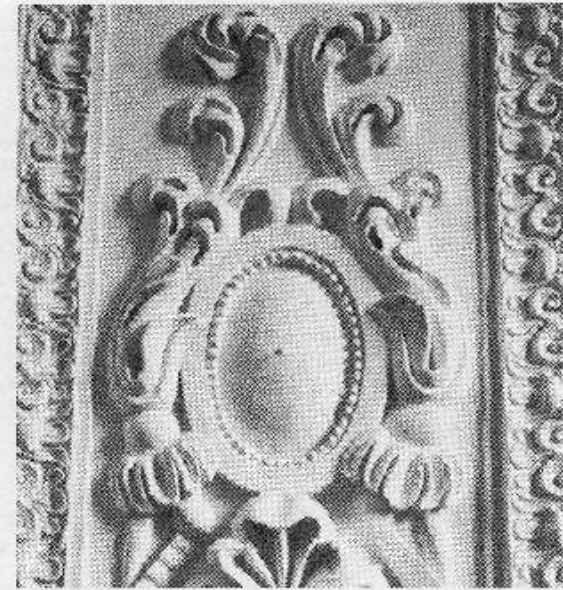
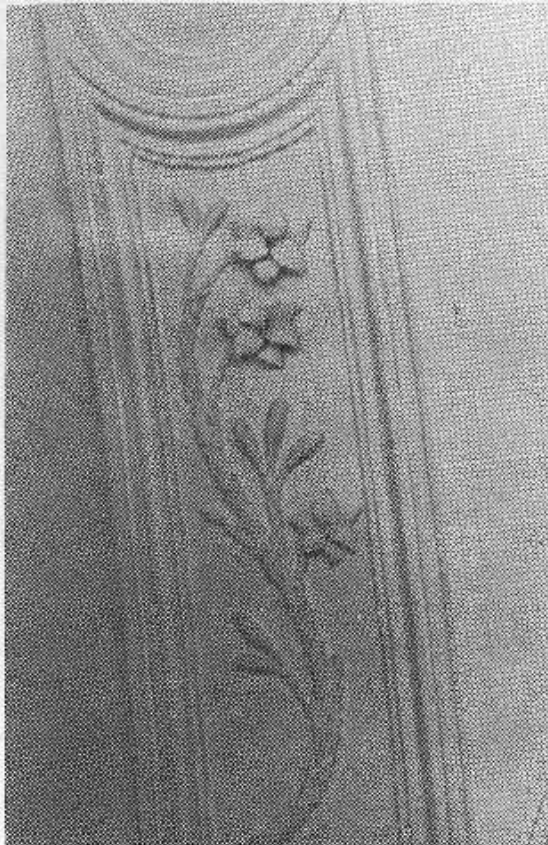


Abb. 12 Luzern, Jesuitenkirche (1672/1673 stuckiert). Arkadenleibung in der ersten Seitenkapelle

Abb. 11 Dallenwil NW, Pfarrkirche (1698/99). Detail eines Gurtbogens im Langhaus

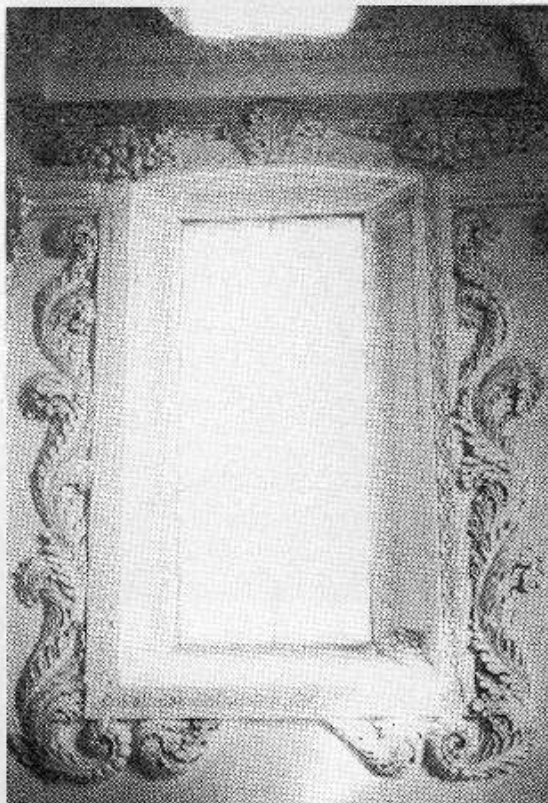


Abb. 13 Oberdorf SO, Wallfahrtskirche (1676/78 stuckiert). Fenster-rahmung



Abb. 14 Luzern, Jesuitenkirche. Detail der Fensterrahmung in der vierten Seitenkapelle

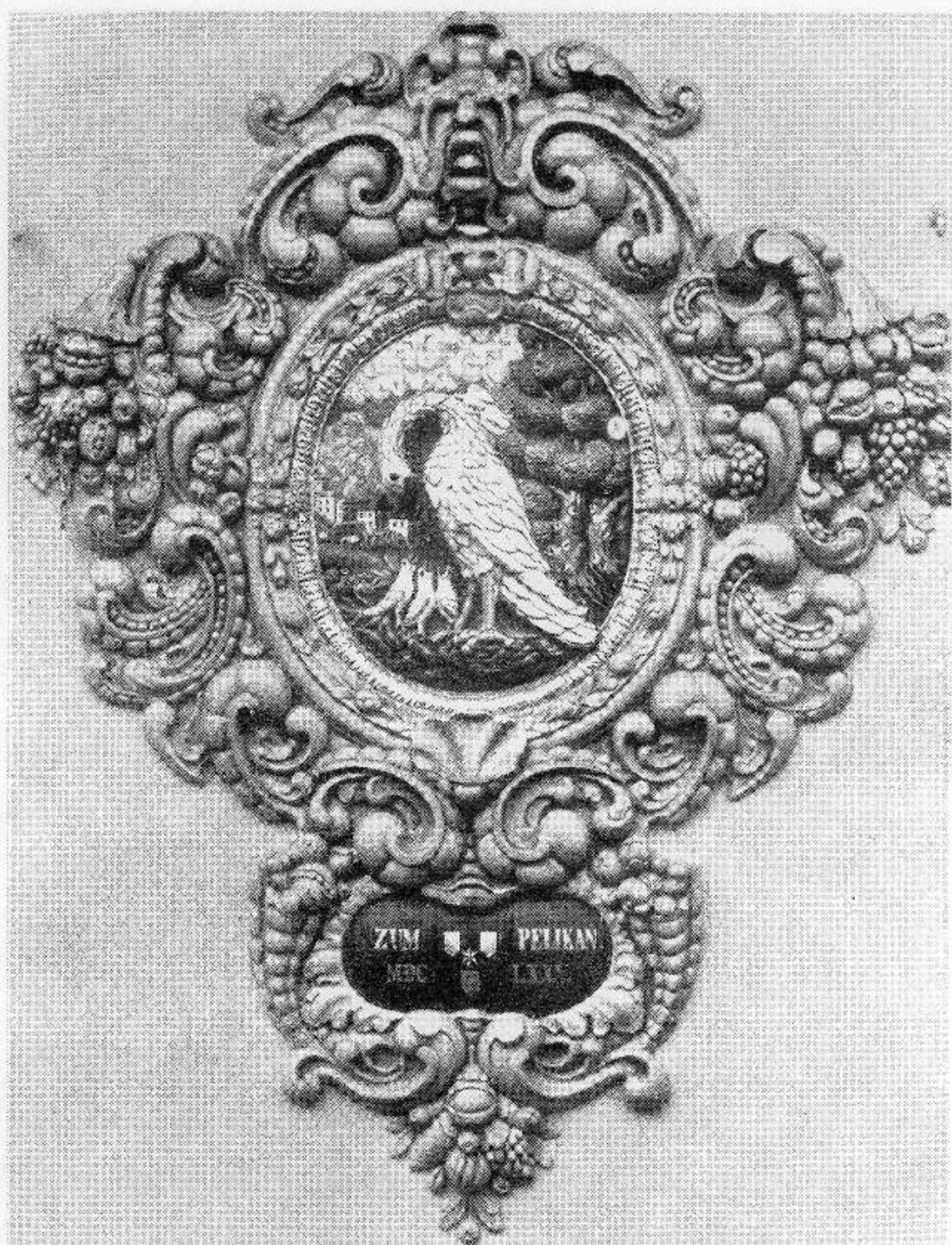


Abb. 15 Zürich, Grosser Pelikan. Hauszeichen (um 1690 stuckiert)



Abb. 16 Zürich, Stockargut. Stuckmedaillon im Festsaal des zweiten Obergeschosses

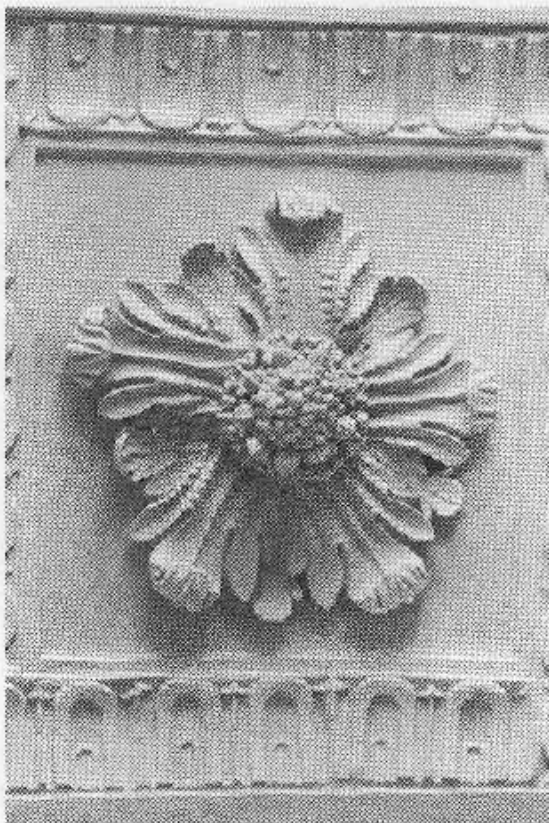


Abb. 17 Luzern, Jesuitenkirche. Rosette im Scheitel der Arkadenleibung in der dritten Seitenkapelle

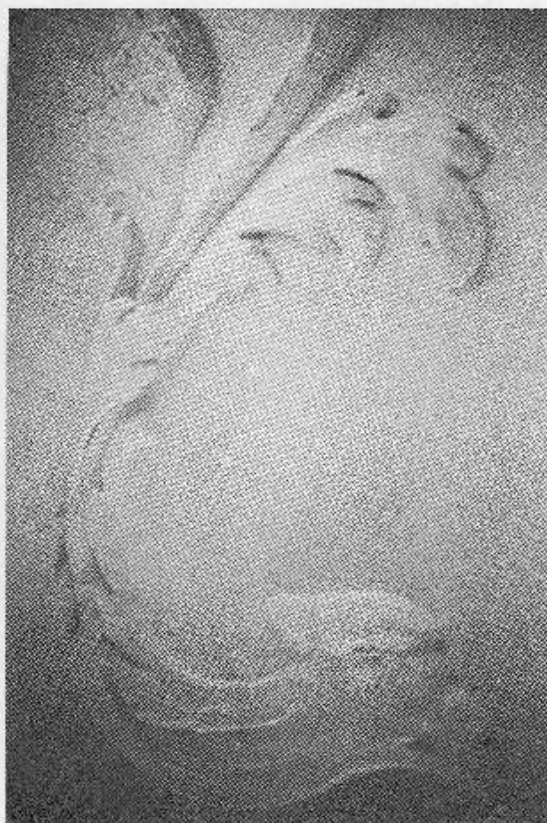


Abb. 18 Willisau LU, Landvogteischloss (1695 stuckiert). Detail im Korridor des ersten Obergeschosses



Abb. 19 Zürich, Rathaus. Detail der Stuckdecke im Rechenratssaal